ISSN (en línea) 2362-4841 / ISSN (impresa) 0325-1721
Anales de Filología Clásica /27 (2014)

Hacia una historia coral de la himnodia griega: experimentos literarios y memoria cultu(r)al en los *Himnos* de Calímaco


Alejandro Abritta
UBA — CONICET / alejandroabritta@gmail.com

Resumen

El presente artículo se propone realizar un análisis de la himnodia calimaquea en el contexto mayor de la himnodia hexamétrica desde la perspectiva de la teoría coral, ya utilizada en trabajos anteriores. Se comienza con un resumen de los resultados alcanzados en el estudio de la himnodia arcaica, para luego estudiar cómo los himnos de Calímaco se sitúan frente a esta tradición. Entre ambas secciones, se realiza una revisión meta-teórica de una clasificación (la oposición mimético / no-mimético) fundamental en el trabajo sobre estos himnos. Finalmente, un análisis del *Himno a Zeus* sirve para mostrar las estrategias compositivas de Calímaco.

Palabras clave

Calímaco
himnodia
hexámetro
teoría coral
Zeus

Abstract

The purpose of this paper is to analyse Callimachean hymnody in the broader context of hexametric hymnody, from the point of view of the Choral theory. An account of results in the study of archaic hymnody is offered, as well as an analysis of the place of Callimachus' hymns within the tradition of archaic hymnody. The paper also proposes a meta-theoretical revision of a classification (the opposition mimetic / not-mimetic) that is fundamental for the study of these hymns. Finally, an analysis of the *Hymn to Zeus* is presented to illustrate Callimachus' compositional strategies.

Key words

Callimachus
hymnody
hexameter
choral theory
Zeus

Introducción

Difícilmente haya un terreno más resbaloso a la hora de estudiar las composiciones cultuales de la Grecia Antigua que el de los *Himnos* de Calímaco. Si bien también en otros casos en la crítica puede hallarse una discusión sobre el valor religioso concreto de las composiciones,[1] en el peculiar del poeta helenístico se

1. Piénsese por ejemplo en el caso de los *Himnos Homéricos*, que suelen considerarse preludios rapsódicos a los cantos épicos, con escaso valor ritual (*cfr.* Càssola 1997:xii-xx; Furley; Bremer 2001:1.41-42; y Faulkner 2011:16-19). En general las colecciones de himnos en hexámetro (a saber, los *Himnos Órficos*, los de Proclo y los mencionados *Himnos Homéricos* e *Himnos* de Calímaco) suelen despertar debates sobre su valor como ejemplos de poesía ritual de la Grecia Antigua (cuando no un simple rechazo, como el que exhiben Furley; Bremer, 2001:41-50 y Hunter; Fuhrer, 2002:407-408).

ISSN (en línea) 2362-4841 / ISSN (impresa) 0325-1721
Anales de Filología Clásica /27 (2014)

hallan extremos tan claramente incompatibles como el de autores que afirman con absoluta naturalidad que los himnos son sólo piezas literarias[2] hasta otros que argumentan que son composiciones cultuales pensadas para ser recitadas en ocasión ritual.[3] Uno de los objetivos de este trabajo es contribuir a este debate desde la perspectiva de una historia de la himnodia griega en el marco de la teoría coral, de la que me he ocupado en trabajos anteriores. Para ello, el presente estudio se divide en cuatro secciones: primero, se reconstruye brevemente una historia de la himnodia hexamétrica arcaica, que ha sido desarrollada en otros trabajos. En segundo lugar, se tratará un problema crítico que puede generar complicaciones para la interpretación aquí ofrecida: el de la clasificación de los himnos entre "miméticos" y "no-miméticos". Luego, se buscará entender cómo los himnos de Calímaco entran en la historia descrita en la primera parte, para luego, finalmente, analizar uno de sus poemas desde la perspectiva coral, a fin de demostrar que el autor helenístico comparte las estrategias que caracterizan una de las ramas centrales de la himnodia hexamétrica.

Hipótesis sobre la historia de la himnodia hexamétrica[4]

El primer punto fundamental para entender el desarrollo de los himnos en hexámetro es que todo himno es una plegaria[5] y en particular que toda tradición himnódica se elabora a partir de una tradición de plegarias cultuales. En otras palabras, que los himnos son maneras sofisticadas de pedir algo a (o de) los dioses.

Existe una serie de consecuencias de esta derivación; la más importante a los fines del presente trabajo es la delimitación de la estructura de los himnos. Éstos siguen el casi universal esquema compositivo de la plegaria: invocación, argumento y pedido.[6] Esto puede verse con relativa claridad en los himnos líricos conservados[7] y es también bastante evidente en la himnodia hexamétrica. Ahora bien, en el caso de esta última, existe un problema fundamental para los poetas que pretenden respetar esta estructura: la poesía hexamétrica es de forma esencialmente catalógica. Esto, es cierto, es una conjetura, pero hay numerosas pruebas en la tradición supérstite que sugieren este origen. En la épica homérica, la presencia de los catálogos propiamente dichos, como el de las naves, y de los impropios, como las listas de muertos en batalla, lo sugieren.[8] Podría pensarse que para el himnista esto no es un inconveniente: que el hexámetro sea usado para catálogos no significa que no pueda ser usado para otra cosa; sin embargo, recuérdese que en la Antigüedad (y en particular en las épocas arcaica y clásica) el metro no era únicamente un marco formal para la poesía, sino que también implicaba un esquema genérico determinado.[9] Componer en hexámetro implicaba componer en todo lo que el hexámetro implicaba.

Los textos que sobreviven sugieren que los poetas de la época arcaica desarrollaron tres estrategias diferentes para combinar los principios propios de la composición himnódica y las reglas del hexámetro. La primera, que se observa en la *Teogonía* de Hesíodo, es la simple subsunción del canto a los dioses en el canto catalógico a las generaciones de héroes, esto es, la composición de una lista de las generaciones de los dioses, por momentos expandida sobre sí misma para detallar alguna historia en particular.[10] Una segunda estrategia es la que se observa en los *Himnos órficos* y en algunos testimonios papiráceos: la construcción de un himno a través de la catalogación de los nombres y propiedades de un dios. Un paso más lejos de la base heroica de

2. Köhnken (1981:413 n. 13), en particular sobre el *Himno a Apolo*, pero claramente pensando en toda la colección. También Harder (1992:384 n. 6).

3. En particular Cameron (1995). Torres (2003) agrega bibliografía sobre esta línea.

4. Las nociones que se expresan en esta sección han sido desarrolladas en un trabajo que será publicado próximamente.

5. Naturalmente, la inversa no es verdadera. Existe una posición alternativa, que propone que los himnos son cantos para alabar a los dioses (esto es, no para pedirles algo), sobre la cual *cfr.* Van den Berg (2001:13-18). Pulleyn (1997:44-47), representante de esta postura, ha objetado a la identificación de los himnos con las plegarias que no todos los himnos de hecho piden algo. *(Continúa en página 14.)*

6. Sobre la estructura de la himnodia griega, Ausfeld (1903), Bremer (1981), Janko (1981), Race (1982), De Hoz (1998), Furley; Bremer (2001:1.50-63) y Morand (2001:40-8). La plegaria más básica, especialmente la plegaria en prosa, sin embargo, suele omitir la parte central; *cfr.* sobre el tema Versnel (1981).

7. Naturalmente, el estado fragmentario de éstos limita sustancialmente la posibilidad de analizar su estructura.

8. En la tradición hexamétrica posterior a Homero (sobre Hesíodo, *cfr. infra*) el rol de los catálogos en la poesía hexamétrica está grandemente extendido (los hay, por ejemplo, en las *Argonáuticas*, tanto de Apolonio como las Órficas y los hay en Nono); a esto hay que sumar el desarrollo en la época helenística de una enorme tradición de catálogos en dístico elegíaco, naturalmente emparentada (probablemente derivada) de la hexamétrica, sobre la cual *cfr.* Cameron (1992). *(Continúa en página 14.)*

9. El argumento no depende de la separación estricta de los géneros (que no existe ni siquiera en la época arcaica; *cfr.* sobre el tema Carey, 2009 y sus referencias), sino del vínculo entre metro y género. Aunque éste se modifica a lo largo de la Antigüedad, al punto que para la época helenística está fuertemente cuestionado (*cfr.* Hutchinson, 1988:15-23 y Barbantani, 2009:303-311), indudablemente era relativamente fuerte en la época arcaica (Carey, 2009:23-24). Debe señalarse también que no todos los metros están tan estrechamente ligados con el género para el que son utilizados como el hexámetro.

10. Esto no significa de ninguna manera que un catálogo de dioses sea una simple acumulación de nombres. De hecho, el que la teogonía (como género) sea el resultado de una estrategia deliberada para combinar la plegaria con el hexámetro sugiere que desde su mismísima concepción hay un planeamiento de la estructura. Sobre la *Teogonía* de Hesíodo en particular, *cfr.* Evelyn-White (1982:xx-xxv) y Pucci (2009). Furley (2011) ha propuesto que las teogonías son el único tipo de poesía arcaica en hexámetro no heroica, lo que, aun considerándose, como debe, una exageración, habla de la importancia del género más allá de Hesíodo.

ISSN (en línea) 2362-4841 / ISSN (impresa) 0325-1721
Anales de Filología Clásica /27 (2014)

la poesía hexamétrica que las teogonías, este tipo de himnodia es claramente más simple en su construcción y permite, aunque en teoría una expansión ilimitada, un muy escaso nivel de sofisticación.[11]

La tercera estrategia arcaica de combinación de la forma catalogar y el himno es la que se observa en los *Himnos homéricos* largos y medios,[12] donde el modelo de expansión externa del catálogo (esto es, la acumulación de nombres) es reemplazado por el de sus expansiones internas, que permiten la inclusión de historias en la lista. En este esquema, la mención del héroe se vuelve una invocación que se expande en una historia y el pedido final le da autonomía al texto, indicando la finalización del tratamiento del elemento mencionado en la invocación. Esto se observa en el hecho de que cada poema con narrativa cuenta una sola historia del dios al que invoca,[13] y en la peculiar naturaleza de ciertas expansiones (en particular del inicio y del cierre) en los textos. Se obtiene así un tipo de poesía que, si superficialmente es muy similar a la épica, estructuralmente es muy distinta y para su composición resulta esencialmente diferente.

Se puede pensar que esta última estrategia no es más que la aceptación de que es de hecho posible componer un himno en hexámetro, contra lo dicho antes. Sin embargo, un estudio cuidadoso de los *Himnos homéricos* permite observar que las técnicas compositivas que éstos muestran en efecto confirman que los poetas debían adecuarse a los límites del metro. La poca evidencia conservada no permite encontrar numerosos ejemplos para justificar esto, pero al menos en cinco textos (los himnos a Deméter, Apolo, Hermes, Atenea y Pan) se hallan rasgos que permiten obtener reglas estrictas para la composición de himnos de este tipo. Es con vista a estas reglas que Calímaco elabora su poesía, como intentaré demostrar más adelante.

11. No obstante, Rudhardt (1991) ha propuesto que, en realidad, la sucesión de epítetos de los himnos no es arbitraria, sino que tiene una lógica de desarrollo determinada. En cualquier caso, en la superficie, los textos son compositivamente muy simples. La motivación religiosa del procedimiento compositivo de los *Himnos Órficos* (que es evidentemente complementaria de la estructural que aquí he propuesto, no suplementaria) es discutida en Morand (2001:68-76). La autora propone que la acumulación de nombres es el resultado de una tensión, que también puede leerse como una doble motivación, entre el deseo de exhaustividad en la mención de los atributos divinos y de precisión en la invocación de un dios específico. Ambos movimientos confluyen en la voluntad de encantar al dios para instarlo a que cumpla con el pedido que se le realiza.

12. Sobre la división de los *Himnos homéricos*, *cfr.* Torres-Guerra (2002).

13. Sobre la aparente excepción del *Himno homérico a Apolo*, que en realidad son dos himnos, *cfr.* Abritta (2012a).

La oposición mimético – no-mimético

Antes de analizar desde la perspectiva aquí propuesta los himnos de Calímaco, es necesario ocuparse brevemente de un marco teórico que ha caracterizado el trabajo con ellos durante mucho tiempo. Me refiero a la tradicional división entre himnos "miméticos" (los himnos 2, 5 y 6[14]) y "no-miméticos" (el resto). Que estos dos grupos de poemas ofrecen rasgos distintivos está bien establecido, siendo el factor determinante la abundancia de referencias deícticas que caracterizan al segundo, más ligado a la lírica pindárica que a la himnodia hexamétrica. Sin embargo, las consecuencias que de esta distinción se extraen son, como intentaré demostrar a continuación, inadecuadas. Es necesario señalarlo, porque en un marco que resalta la importancia de la *performance*[15] y del valor ritual de los himnos, la noción de que hay una división entre poemas que intentar "imitar" una instancia de actualización y poemas que ni siquiera intentan eso se presenta como problemática.

El análisis de los conceptos que se presenta a continuación no es una historia de ellos ni muchísimo menos un estado de la cuestión. Es una revisión metateórica de su validez y de su aplicabilidad. Debo notar, sin embargo, antes de comenzarlo, que los cambios en las perspectivas de análisis sobre la época helenística (sobre todo a partir de Cameron, 1995) son en sí mismos razón suficiente para reconsiderar una oposición construida sobre la base de que la poesía de esta época es fundamental y exclusivamente una literatura de corte y de biblioteca (una idea ya establecida para Lesky, 1989 [1963]).

14. Si estos himnos o un subconjunto de ellos son los miméticos (como sugiere Fantuzzi, 1993) importa poco, dada la inadecuación de la categoría sobre la que se argumentará aquí.

15. Es importante notar que con '*performance*' no me refiero aquí sólo a la lectura en voz alta de un texto, ni tampoco a la composición para la ejecución en una ocasión particular, así como por 'literario' no me referiré meramente a la composición para la transmisión escrita. Un texto considerado 'literario', a los fines del presente análisis (y sólo a ellos) es un texto destinado a ser leído, en voz alta o en silencio, para uno mismo o para otros, y tiene los cánones que caracterizan a los textos destinados a ser leídos (básicamente, los que se hallan en la literatura moderna). Un texto compuesto para su *performance* es un texto para ser cantado o recitado, en voz alta o para uno mismo, con otros o sin ellos, y tiene los cánones que caracterizan a los textos para ser cantados o recitados.

Aunque Morrison (2007:109 n. 48) con referencias a otros autores que comparten su opinión ha señalado que la terminología empleada para la división en cuestión es inadecuada, el problema es más que terminológico. En primer lugar, porque no es en absoluto claro qué quiere decir "mimético". No sólo porque no hay acuerdo en la definición del término (este problema teórico sería relativamente menor), sino porque ni siquiera hay acuerdo en si lo "mimético" es la composición en su totalidad o apenas un recurso particular dentro de ella. La definición de Albert (1988:24) y el enfoque más extendido sobre los himnos de Calímaco asume que lo "mimético" es en efecto la composición, de manera que, por ejemplo, el *Himno a Apolo* es mimético y el *Himno a Zeus* no. Sin embargo, tratamientos posteriores (en particular Falivene, 1990 y Harder, 1992), aunque explícitamente sólo difieren con este enfoque en la definición del término, de hecho cambian por completo la categoría de análisis, ya que para ellos lo "mimético" es un recurso. De esta manera, Harder (1992:394) puede afirmar que "todos los himnos contienen un elemento de juego con la mímesis y la diégesis [esto es, lo puramente narrativo]". Nótese que esta afirmación es imposible si no se altera radicalmente la concepción más extendida sobre lo que "mimético" quiere decir.[16]

El cambio en la categoría, a mi entender, es necesario dada la insuficiencia e inadecuación de la noción de "mimético" en tanto aplicada a un poema en su totalidad. La idea de "recursos miméticos" es meta-teóricamente adecuada y consistente;[17] de hecho, puede aplicarse a cualquier obra poética sin contradicción alguna (¡la invocación a las Musas en *Il.* 2.284-296 puede leerse como uno de estos recursos!). Un poema que usa muchos de estos recursos (como el *Himno a Deméter* de Calímaco, por ejemplo) puede ser por extensión (pero sólo por extensión) clasificado como "mimético". Sin embargo, la idea de que un texto (en particular un himno) en su totalidad es "mimético" es inherentemente insatisfactoria, dado que aquello que la hace posible es lo mismo que debe concluir. Para que un himno sea considerado "mimético" debe asumirse que es una obra literaria que imita de alguna manera una obra compuesta para su *performance* (no importa que el nombre o la definición exacta del término varíe, esta es la única manera en que un texto pueda clasificarse como "mimético" con alguna seriedad); sin embargo, para poder realizar esta clasificación se debe asumir *a priori* que los recursos que el himno usa para lograr esto se hallan en él porque es una obra literaria que imita de alguna manera una obra compuesta para su *performance* y no de hecho un texto compuesto para su *performance*. Un ejemplo aclarará a qué me refiero con esto.

Cuando leemos en el *Himno a Apolo* de Calímaco ἑκὰς ἑκὰς ὅστις ἀλιτρός (v. 2; "fuera, fuera cualquiera que sea impuro"), para concluir que esta frase imita una que en una supuesta instancia de *performance* sería apropiada, se debe suponer que de hecho el himno no tiene esa instancia de *performance* (de no hacerlo, no sería posible que se estuviera imitando nada).[18] A su vez, se debe suponer de antemano que cierta evidencia debe interpretarse de manera tal que indique la ausencia de una composición para la *performance* a fin de concluir que se posee la evidencia necesaria para alcanzar tal conclusión. Éste no sería un inconveniente demasiado grande, de no ser por un problema fundamental: la única manera por fuera de la postulación axiomática en la que podemos clasificar la evidencia con la que contamos es con evidencia adicional que nos permita hacerlo, y en el caso de la distinción en cuestión en los textos antiguos ésta es totalmente insuficiente.[19] En la medida en que sabemos que desde los poemas homéricos hasta el drama ático, todos los textos poéticos conservados fueron compuestos para su *performance*, es imposible que podamos acumular, sin suposiciones adicionales, evidencia suficiente para

16. Este cambio, que parece menor desde dentro de los estudios calimaqueos (esto es, desde una perspectiva teórica), es muy grande desde fuera (esto es, desde una perspectiva meta-teórica). El alcance y la aplicabilidad de una clasificación sobre una obra son completamente distintos del alcance y la aplicabilidad de una clasificación sobre un recurso que puede hallarse en esa obra. Es la diferencia, por ejemplo, entre afirmar que la ***Ilíada*** es un catálogo (lo que es absurdo) y que contiene catálogos (lo que es innegable).

17. Naturalmente, el problema terminológico aquí sí es importante: un recurso "mimético" como una referencia deíctica en un poema de Píndaro, en donde de hecho tal referencia sería absolutamente actual en el momento de la ejecución del poema, no está imitando absolutamente nada.

18. Es cierto, no obstante, que un recurso mimético puede estar "desplazado", si se me permite el término, de su instancia pretendida de ***performance*** (la mención de la estatua de Apolo en Cirene en el ***Himno a Apolo***, por ejemplo, si el texto se leyera en la corte de Ptolomeo y no en Cirene). Sin embargo, la objeción que aquí planteo no es que no hay tales desplazamientos en los himnos conservados, sino que, no habiendo evidencia indirecta de este desplazamiento (ver la nota siguiente), no es posible saberlo.

19. Nótese que este problema en particular es teórico y no meta-teórico, porque la ausencia de evidencia en sí misma no constituye un problema para la legitimidad de las afirmaciones de la teoría (en la medida, naturalmente, en que tomen en consideración esa ausencia de evidencia). La atribución de carácter performativo o no performativo en la mayor parte de los estudios clásicos se basa en el testimonio indirecto sobre un texto en cuestión o un texto análogo; sólo hay inconvenientes cuando no existe dicha evidencia. Como tales casos no abundan en las épocas arcaica y clásica, es a partir de la época helenística donde esto se vuelve un problema. Desde una perspectiva teórica, no hay solución posible más allá de la postulación axiomática de que un texto o un grupo de textos son o no performativos (es lo que sucede con los himnos de Calímaco). Sin embargo, desde una perspectiva meta-teórica, dicha postulación, no estando basada en evidencia, restringe el valor empírico de toda conclusión que se alcance dependiendo de ella (por ejemplo, que un himno es mimético).

ISSN (en línea) 2362-4841 / ISSN (impresa) 0325-1721
Anales de Filología Clásica /27 (2014)

afirmar que un texto estaba o no compuesto para su *performance*. El único dato que la helenística introduce como diferencial frente a la tradición que la precede es la erudición de los poetas, pero (y esto es fundamental) es nada más que una mera suposición que un texto erudito no puede ser actualizado.

Éste es el punto clave de la inadecuación meta-teórica de la categoría de "mimético": se necesita suponer que cierta evidencia en cierto contexto sugiere que un texto debe ser clasificado de cierto modo para de hecho clasificarlo de ese modo, pero esa suposición, en el caso de la división en cuestión, a su vez resulta arbitraria como se la aplica generalmente en la crítica. En pocas palabras, para afirmar que un himno es mimético, esto es, que imita una composición para la *performance*, se debe partir de la suposición de que no es una composición para la *performance* y para ello, provista la ausencia de testimonios sobre el tema, no contamos nunca con evidencia suficiente.[20] La inadecuación es clara si se piensa que, si no tuviéramos evidencia indirecta (fundamentalmente, de los escolios) de su composición para la *performance*, seguramente este debate se repetiría con los epinicios pindáricos, aparentemente mucho más complejos para un oyente que los himnos de Calímaco.

20. Y este "nunca" no debe tomarse a la ligera. Un caso extremo (en varios sentidos), como el de las ***Dionisíacas*** de Nono, por ejemplo, del que jamás se ha dudado es una composición escrita para su difusión por escrito (valga la redundancia), no tiene por qué ser considerado una composición 'literaria' (en el sentido de literario señalado en la n. 14). Probablemente el poeta de Panópolis nunca pretendió que su poema fuera cantado en un festival o en cualquier otro ámbito, pero eso no significa que no lo haya compuesto para su ***performance***. Como una partitura (y la comparación del texto poético con una partitura es cara a la teoría coral), el texto escrito de un poema compuesto para su ***performance*** existe más como guía para la actualización del poema que como sustancia del poema mismo.

¿Cuáles son las implicaciones para los estudios calimaqueos de estas consideraciones, además del abandono de la oposición mimético – no-mimético? En primer lugar, dado que por definición un texto debe ser compuesto para su *performance* o no (esto es, no hay una tercera posibilidad) y que toda la tradición de textos en hexámetro que precede al poeta de Cirene consiste en textos performativos, es claro que la posición menos onerosa teóricamente es que los himnos de Calímaco son también performativos. En este caso, la carga de la prueba es importante, y hasta que contemos (y difícilmente esto suceda alguna vez) con evidencia clara y suficiente de que éstos textos eran estrictamente literarios no es posible considerarlos como otra cosa que como textos compuestos para su *performance*. En segundo lugar, y como teorema de la ausencia de evidencia sobre el asunto, las discusiones sobre el contexto específico de *performance* de los himnos de Calímaco no pueden ser consideradas seriamente: si no es posible saber si fueron compuestos para ser ejecutados, mucho menos lo será saber para ser ejecutados dónde y cuándo. Esto no significa que la discusión sobre los contextos *posibles* de *performance* sea inadmisible; no sólo no lo es, sino que, de hecho, resulta necesaria.[21]

21. Sin ser tratada directamente en este trabajo, será tomada en cuenta: nótese de hecho que aquí se hablará del "contexto" de ***performance*** de los himnos, aunque en este caso refiriéndose al ambiente cultural de la época. Sobre el tema, ***cfr.*** Weber (2011), con detallada descripción del contexto cultural ptolemaico y Stephens (2003).

La himnodia de Calímaco en la tradición

Para la época helenística, los marcos genéricos que habían caracterizado las épocas arcaica y clásica, permitiendo y estimulando el desarrollo de las estrategias descriptas en la primera sección de este trabajo, habían cambiado significativamente. En particular, se observa un marcado abandono de los metros líricos, lo que hace que buena parte de las composiciones poéticas se concentre sobre el hexámetro y el dístico elegíaco. En segundo lugar, y fuertemente ligado a esto, la casi total ausencia de himnos de tipo "coral", hace que la himnodia del período se concentre exclusivamente sobre composiciones hexamétricas.[22] Dos problemas adicionales se suman a estos cambios: tanto las maneras de circulación de la poesía como los contextos político-culturales en la que ésta era compuesta se habían alterado significativamente. En el Egipto ptolemaico, las representaciones poéticas estaban primordialmente (pero no exclusivamente) destinadas a la corte del faraón o, probablemente, a la Biblioteca. Por otro lado, y como ha demostrado Stephens (2003), el producir poesía en el contexto de una corte imperial egipcia afecta significativamente a las estrategias de los poetas.

22. ***Cfr.*** Fantuzzi; Hunter (2004:26 y ss.). Esto a su vez explica muchos rasgos extraños a la tradición hexamétrica que se hallan en la himnodia calimaquea; ***cfr.*** Fuhrer (1988).

ISSN (en línea) 2362-4841 / ISSN (impresa) 0325-1721
Anales de Filología Clásica /27 (2014)

En este punto, es importante detenerse y considerar qué significaba para los autores arcaicos y clásicos el componer en hexámetro. El metro homérico era el metro de la tradición griega por excelencia y, si la postulación de que está fuertemente emparentado con el baile circular del συρτός es cierta,[23] esta tradición es además una tradición claramente ritual. Como ha demostrado Jan Assman (1997), es precisamente en el ritual donde la memoria cultural de una sociedad se construye y se conserva. En sí mismo, el hexámetro, en tanto medio de transmisión de la memoria mitológica de los pueblos griegos, ya es un importante elemento de la memoria helénica; una vez que se combina con la himnodia, esta importancia no puede exagerarse: el himno en hexámetro transmite una tradición ritual, una mitología y una concepción de los dioses fundamentales para los griegos.

Considerar, como la crítica suele hacerlo, que un poeta griego componiendo en el metro más importante que su tradición poética le ha legado un género que es, además, el fundamental en la religión de su pueblo pueda estar realizando meros ejercicios literarios requiere muchísima más evidencia que el hecho de que sus poemas tengan elementos eruditos. Los cambios que se producen entre la época arcaica y la helenística solamente contribuyen a reforzar esta idea. Es cierto que no es posible asignar a los himnos una ocasión bien definida, pero es necesario pensar, habida cuenta de la tradición en la que se insertan, que fueron al menos concebidos para su *performance*.[24] Esto a su vez lleva a considerar, como se observará que efectivamente sucede, que el lugar de la *performance* afecta a la naturaleza de las composiciones: los himnos de Calímaco se insertan en una tradición, pero al mismo tiempo juegan con ella a fin de adaptarla a un nuevo contexto. Para conservar la potencia ritual del género, el poeta debe modificarlo.[25]

Al elegir componer himnos en hexámetro,[26] Calímaco decide insertarse en una tradición que tiene un componente ritual bien definido. Al elegir alterar esa tradición para adaptarla a un nuevo contexto cultural, el poeta revitaliza ese componente ritual, recuperando y retransmitiendo una herencia que le viene al menos desde la época arcaica. La siguiente sección de este trabajo está destinada a analizar cómo es que, en un poema concreto, se logra esto.

El himno de Calímaco a Zeus

El *Himno a Zeus* es el primero de la colección de seis de Calímaco.[27] A grandes rasgos, respeta claramente la estructura de un himno homérico, con una invocación inicial, una historia (única) central y un pedido de cierre. Sin embargo, tanto el comienzo como el final exhiben rasgos que resultan extraños frente a los esquemas compositivos más tradicionales. Obsérvense, en primer lugar, los diez versos iniciales:[28]

Ζηνὸς ἔοι τί κεν ἄλλο παρὰ σπονδῇσιν ἀείδειν
λώϊον ἢ θεὸν αὐτόν, ἀεὶ μέγαν, αἰὲν ἄνακτα,
Πηλογόνων ἐλατῆρα,[29] δικασπόλον Οὐρανίδῃσι·
πῶς καί νιν, Δικταῖον ἀείσομεν ἠὲ Λυκαῖον·
ἐν δοιῇ μάλα θυμός, ἐπεὶ γένος ἀμφήριστον.
Ζεῦ, σὲ μὲν Ἰδαίοισιν ἐν οὔρεσί φασι γενέσθαι,
Ζεῦ, σὲ δ' ἐν Ἀρκαδίῃ· πότεροι, πάτερ, ἐψεύσαντο·
'Κρῆτες ἀεὶ ψεῦσται'· καὶ γὰρ τάφον, ὦ ἄνα, σεῖο
Κρῆτες ἐτεκτήναντο· σὺ δ' οὐ θάνες, ἐσσὶ γὰρ αἰεί.
ἐν δέ σε Παρρασίῃ Ῥείη τέκεν,…

23. *Cfr.* David (2006), Abritta (2010) y Abritta; Torres (2013). También merece revisarse **http://danceofthe-muses.org**, donde pueden hallarse reseñas críticas del libro de David y las respuestas del autor a éstas.

24. *Cfr.* el final de la sección anterior. Nótese que esto no significa que sean textos específicamente ocasionales, como suele concebirse son los epinicios pindáricos (Torres, 2007:27-31, con análisis de la bibliografía y crítica de las posiciones más extremadamente ocasionalistas). Un himno puede haber sido compuesto para una cantidad indefinida de ***performances*** (es probablemente el caso de los himnos simposíacos; *cfr.* Furley y Bremer, 2001:1. 43-44), o haber sido compuesto para una ocasión específica pero con vistas a ser conservado para la posteridad (de hecho, éste es probablemente el caso de los himnos comisionados a los grandes líricos del siglo V por patrones particulares o ciudades, como demuestran los testimonios que indican que fueron inscriptos inmediatamente después de su ocasión, como señala la ***inscr.*** del escolio a la ***Ol.*** VII de Píndaro).

25. Obsérvese que, de hecho, esta afirmación que parece vacua (todo poeta se inserta en una tradición y la modifica), no lo es en absoluto si se contrasta con la idea (presente en parte de la crítica) de que lo que Calímaco hace es simplemente imitar, con modificaciones, un estilo de composición arcaica (ya sea el homérico, ya sea cualquier otro). No es simplemente que el poeta helenístico adapta la estrategia de composición heredada a una nueva época (lo que podría llevar a pensar que simplemente la modifica para atender a un gusto estético diferente), sino que la adapta a un nuevo contexto cultural donde la función ritual del himno sigue siendo importante, pero debe adquirir una nueva forma para hacerlo, como se demostrará en la última sección. Una postura parecida a la que aquí se propone (pero todavía cercana a la tradicional) puede verse en Depew (2004).

26. Es interesante que también compuso un himno en dístico elegíaco, el himno V, ***Al baño de Palas***. Una discusión sobre el rol del dístico en los ritos griegos y en la poesía excede el alcance de este estudio. Su fuerte relación con el hexámetro, sin embargo, sugiere que participa, al menos en parte, de la importancia cultural de este metro.

27. Sobre la importancia de esta posición y sobre el hecho de que la colección de himnos que poseemos fue compilada por el propio Calímaco, *cfr.* Depew (2004), Morrison (2007:105-106) y la bibliografía que refieren. La importancia del ***Himno a Zeus*** como obertura de la colección ha sido explicitada en varias ocasiones (*cfr.* por ejemplo, Hunter; Fuhrer, 2002:428 y ss.). Crespo (2001-2002) fundamenta su análisis sobre esta posición inicial.

28. Cito a partir de la edición de Pfeiffer (***Callimachus***, vol. 1, Oxford: Clarendon Press, 1953). Las traducciones son mías.

29. Sobre la variante Πηλογόνων, *cfr.* Köhnken (1984).

ISSN (en línea) 2362-4841 / ISSN (impresa) 0325-1721
Anales de Filología Clásica /27 (2014)

Zeus – ¿qué otro sería en las libaciones para cantar
más deseable que el dios mismo, siempre grande, siempre
[soberano,
dominador de los Nacidos del Barro,[30] pivote de la justicia
[para los uránidas?
¿Y cómo lo cantaremos, como Dicteo o como Liceo?
En gran duda está mi corazón, ya que
[es discutido [tu] nacimiento.
Zeus, que en los montes Ideos naciste dicen unos,
Zeus, que en Arcadia otros; ¿cuáles, padre, mintieron?
"Los cretenses siempre mienten;" pues también,
[¡oh, soberano!, tu tumba
los cretenses fabricaron; pero tú no moriste, pues eres siempre.
En Parrasia te parió Rea,…

En general los autores interpretan que en estas líneas el poeta pone en juego su conocimiento sobre las variantes mitológicas heredadas de diferentes regiones para discutir sobre qué historia debe contar sobre el dios.[31] Sin embargo, nótese que, si bien en un sentido eso es lo que está pasando aquí, hay en juego algo mucho más significativo. Estas líneas son lo que usualmente se conoce como "invocación". La función de este comienzo en el plano cultual es fundamental: en una religión como la griega, que no sólo tenía una gran cantidad de dioses sino que además identificaba diferentes aspectos de cada uno de ellos, asegurarse de que uno está llamando a la divinidad que quiere o necesita llamar es esencial.[32] Por esto, hay en estas líneas una diferencia fundamental con el muchas veces mencionado antecedente del *Himno homérico a Dioniso*,[33] donde el poeta también se pregunta por el nacimiento del dios: Calímaco no duda sobre dónde nació Zeus, sino cómo invocarlo a través del canto.[34] Los versos 2 y 3 dejan esto muy claro, al mencionar aquellos rasgos del dios que le son esenciales más allá de sus epítetos, esto es, su absoluto poder.[35] Cuando se explicita que la duda se produce porque su nacimiento es discutido, en realidad el problema ya se ha resuelto y de ahí que la respuesta sea "los cretenses son siempre mentirosos". Cualquiera que menosprecie en lo más mínimo el poder del dios está por completo equivocado.

Nótese, entonces, que esta ruptura con la tradición (esto es, la explicitación del problema de la identificación del dios) es en realidad una recuperación de la tradición en un doble sentido: por un lado, a través de la utilización de un concepto de Zeus que es panhelénico y que se remonta a los orígenes mismos de la literatura griega,[36] por el otro, a través de la misma explicitación que llama la atención del oyente del himno hacia la función cultual que éste tiene. Diciendo "¿cómo debo invocar a Zeus?" Calímaco de hecho logra recordarnos que su poema es en efecto un himno y que su invocación tiene importancia en el rito que es su *performance*.[37]

El cierre del poema tiene una serie de peculiaridades más llamativas (vv. 94-6):

χαῖρε, πάτερ, χαῖρ' αὖθι· δίδου δ' ἀρετήν τ' ἄφενός τε.
οὔτ' ἀρετῆς ἄτερ ὄλβος ἐπίσταται ἄνδρας ἀέξειν
οὔτ' ἀρετὴ ἀφένοιο· δίδου δ' ἀρετήν τε καὶ ὄλβον.

¡Salud, padre, salud de vuelta! Concede virtud y riqueza.
Ni la dicha sin virtud sabe engrandecer a los hombres
ni la virtud sin riqueza; concede virtud y dicha.

30. Sobre la traducción de este hemistiquio, *cfr.* Hunter; Fuhrer (2002:428 n. 66) y en particular Köhnken (1984) que argumenta, contra la interpretación regular de que Πηλογόνων se refiere a los Titanes o a los Gigantes, que se refiere a los hombres y que aquí ἐλατήρ debe leerse con su sentido regular de 'conductor'. Mi traducción intenta evitar optar por una de las dos interpretaciones, si bien he debido traducir ἐλατήρ por 'dominador' a fin de mantener la ambigüedad del objeto (Zeus nunca "condujo" a los Titanes). *Cfr.* también Barbantani (2011:186-189).

31. *Cfr.* por ejemplo Hopkinson (1984:140-141) y Fuhrer (1988:60-61).

32. *Cfr.* Versnel (1981:10-16), Bremer (1981:194-195) y Pulleyn (1994).

33. Que sin dudas, debe ser aclarado, es una de las referencias fundamentales que realiza este pasaje. Sobre sus antecedentes, *cfr.* la primera parte de Crespo (2001-2002).

34. Stephens (2003:79-91), con ciertas diferencias, identifica el mismo problema en estas líneas, a través de un complejo juego de referencias que la autora ingeniosamente releva. Nótese que la dicción de las líneas donde se presenta el problema deja esto bien claro: en ninguna de las fuentes el problema es presentado por un ἐπεί. Al introducir la partícula, Calímaco muestra que su duda no es dónde nació el dios, sino que se produce porque se discute dónde nació el dios. Otras posibles referencias son tratadas por Cuypers (2004), pero tanto su análisis como sus conclusiones me resultan poco convincentes. Por lo demás, su afirmación (en p. 114) de que "[el] rey es seguramente Ptolomeo Filadelfo y la ocasión la celebración conjunta de su cumpleaños 25 y su coronación como co-gobernante junto a Soter" está en directa oposición a los principios metodológicos defendidos en este trabajo.

35. En este sentido, la lectura del verso 3 de Köhnken (1984) (*cfr.* n. 30) es tentadora porque con ella en una sola línea se resume el alcance del inmenso poder de Zeus que domina los hombres y distribuye justicia entre los dioses. Merece ser mencionado, por otro lado, que Hunter; Fuhrer (2002:432-433) sugieren que el concepto de "Zeus" que el himno construye es el de un soberano omnipotente. Resulta interesante notar que lo hace desde sus tres primeras líneas.

36. A las referencias que Hunter y Fuhrer (2002:433 n. 80) hacen debe agregarse el fundamental *Il.* 8.5-27, donde el propio Zeus hace gala de su inmenso poder.

37. En la primera parte de su trabajo, Crespo (2001-2002) llega a conclusiones opuestas en su análisis del pasaje. La autora supone, sin embargo y a diferencia de lo que se ha señalado aquí, que la oposición entre las versiones que presenta Calímaco ofrece un problema real al autor y no que es un mero recurso para dirigir la atención al carácter invocatorio de estas líneas.

El doble saludo y el doble pedido, claramente enfáticos y virtualmente inéditos, son llamativos.[38] La explicación inserta parece seguir la lógica de expansión de los himnos hexamétricos que elaboran las razones del pedido antes de formularlo.[39] "Concede dicha y virtud", dice Calímaco, "porque solo la dicha con virtud engrandece a los hombres". El mismo razonamiento explica los vv. 91-3 que, como indica el χαῖρε inicial, son también parte del pedido.

38. Existe el antecedente del fr. LP 117 de Safo, que también exhibe este doble saludo; habida cuenta de la ausencia de contexto, sin embargo, esto no permite avanzar conclusiones. Merece señalarse, no obstante, que el tema de la relación entre felicidad, riqueza y virtud también fue tratado por la poeta, aunque sólo nos quedan los restos de este tratamiento en el fr. LP 148. En todo caso, estas referencias son parte de la conocida y estudiada deuda de Calímaco con los líricos arcaicos.

39. Como he intentado demostrar en Abritta (2012a y 2012b).

χαῖρε μέγα, Κρονίδη πανυπέρτατε, δῶτορ ἐάων,
δῶτορ ἀπημονίης. τεὰ δ' ἔργματα τίς κεν ἀείδοι·
οὐ γένετ', οὐκ ἔσται· τίς κεν Διὸς ἔργματ' ἀείσει·

¡Salud gran Cronida, el más alto de todos, dador de bienes,
dador de prosperidad! ¿Quién cantaría tus trabajos?
No nació, no será; ¿quién cantará los trabajos de Zeus?

Siguiendo el criterio de análisis, estos versos donde se da cuenta del poder del dios funcionan como un argumento para justificar el pedido en un doble plano: primero, en tanto que explícitamente afirman que Zeus es "dador de bienes"; segundo, en tanto que justifican que el canto se acabe, a pesar de no haber desarrollado todas las posibles hazañas del dios.[40]

40. Como señala Bundy (1972:83 y ss.), es un tópico importante en los epílogos el pedido de disculpas al destinatario por no seguir cantándole: al introducirlo el compositor intenta evitar el disgusto de su receptor y lograr que se cumpla el objetivo de su texto (en particular en el caso de los himnos, cuyo objetivo es de hecho pedir algo del destinatario). ***(Continúa en página 14.)***

De hecho, lo que parece observarse en estas líneas, como en las iniciales, es una dirección de la atención sobre la naturaleza del cierre del himno: al repetir el tradicional χαῖρε e insertar un intrincado sistema de justificaciones para el deseo que expresa, el poeta en efecto resalta que la conclusión del himno es un pedido. Más aún, al insertar una doble explicación de su solicitud, alabando primero el poder de Zeus y luego explicando por qué pide lo que pide, Calímaco consigue resaltar que el cierre de un himno no es, cuando se expande, sólo una súplica, sino que es la justificación de por qué se le suplica al dios lo que se le suplica. Como en el comienzo del poema, donde la alteración de la estructura tradicional resalta el aspecto ritual de la invocación, en este cierre las modificaciones (el doble χαῖρε y la doble justificación) llaman la atención sobre los rasgos fundamentales del pedido final. El hecho de que el himno termine con un hemistiquio tomado de los *Himnos Homéricos* a Heracles y a Hefesto resalta este hecho.

Si se expande el foco de análisis, sin embargo, aparecen innovaciones más radicales a la estructura compositiva tradicional de la himnodia.[41] Tras afirmar que a Zeus le corresponden los reyes (en los vv. 79-83, en un pasaje con antecedentes evidentemente hesiódicos[42]), Calímaco señala (vv. 84-6) que

41. El argumento (la parte central) del himno parece esencialmente tradicional. Clauss (1986:157-158) ha propuesto que, más allá de los versos iniciales (1-3) y los finales (91-96) el himno debe dividirse en dos partes: en la primera, se trata del nacimiento de Zeus, en la segunda, de su llegada al poder en el Olimpo. Si esta interpretación fuera correcta, iría en contra de la idea de que los himnos de tipo homérico cuentan sólo una historia del dios. Sin embargo, la división no es exacta, si se compara por ejemplo con el ***Himno Homérico a Apolo Delio*** o el ***Himno Homérico a Hermes***: la obtención de las τιμαί de los dioses no constituye un mito por separado de su nacimiento, es de hecho el cierre natural de la historia de estos nacimientos. Hay, es cierto, en el ***Himno a Zeus*** de Calímaco una pequeña detención sobre la historia tradicional del sorteo de las partes del mundo entre los Cronidas, pero esta interrupción no es más que la adopción de un recurso pindárico en la narrativa del himno hexamétrico, no un momento separado en la estructura del himno (como ha señalado Fuhrer, 1988:56-60).

42. ***Cfr.*** Hopkinson (1984:145-146) y Stephens (2003:108-114).

ἐν δὲ ῥυηφενίην ἔβαλές σφισιν, ἐν δ' ἅλις ὄλβον·
πᾶσι μέν, οὐ μάλα δ' ἶσον. ἔοικε δὲ τεκμήρασθαι
ἡμετέρῳ μεδέοντι· περιπρὸ γὰρ εὐρὺ βέβηκεν.

Y en ellos pusiste una fluyente riqueza,[43] y en [ellos] la dicha en abundancia;
En todos, pero en absoluto igualmente. Parece poder demostrarse
Por nuestro gobernante; pues por mucho supera [a los demás].

43. Sobre el ***h.l.*** ῥυηφενίη ***cfr.*** Stephens (2003:111).

A partir de este punto se describen las increíbles facultades de Ptolomeo.[44] Lo importante a señalar es la dicción del verso 84, el último directamente concerniente al mito de Zeus. Obsérvense dos puntos fundamentales: primero, no se dice que se les concedió a los reyes riqueza y dicha, sino que en ellos se puso la riqueza y la dicha. Existen usos similares de βάλλω en este sentido de "colocar", pero siempre tienen, aunque sea en un sentido amplio, un componente físico.[45] Esto

44. De cuál Ptolomeo es un problema sobre el cual ***cfr.*** Clauss (1986). Aquí usaré simplemente "Ptolomeo", para no comprometerme en el debate.

45. Lo más cercano que registra el LSJ es su uso con μένος y φιλότης.

ISSN (en línea) 2362-4841 / ISSN (impresa) 0325-1721
Anales de Filología Clásica /27 (2014)

parece indicar que lo que se está afirmando es no sólo que los reyes son ricos y dichosos, sino que parte de su poder consiste justamente en otorgar esos bienes.

En segundo lugar, nótese que la última palabra de este verso es la misma que cerrará el himno en el v. 96, ὄλβον. La interrupción se marca también claramente en el primer hemistiquio del verso siguiente, con la elíptica oración compuesta que inicia el elogio a Ptolomeo. De la misma manera, el cierre de este corte se marca con la reaparición de Zeus en el verso 90 (αὐτός), que redondea la idea que comienza en el verso 81: esta conclusión, sin embargo, no deja de ser un elogio a Ptolomeo, en la medida en que enfatiza que sólo a él el dios nunca le impide la realización de sus proyectos. Nótese, en este sentido, que el encomio al rey aparece precisamente salvando la brecha entre la narración y el pedido final.[46]

46. Sobre esta brecha en la tradición himnódica, *cfr.* Bundy (1972:45-57 y 77-87).

Tanto por la posición de su elogio, como por lo que se dice de los reyes en general y de él en particular, la figura de Ptolomeo aparece en el himno como mediadora entre Zeus y el poeta que pide a éste la dicha, depositada en los reyes. En el nuevo contexto en el que Calímaco está alabando al dios parece necesario, antes de llegar al punto central de su himno, detenerse un instante en el faraón que lo representa en la tierra.[47] El poeta no puede simplemente replicar la estructura tripartita tradicional de invocación, argumento y pedido, porque en el ámbito donde produce su poesía una nueva figura aparece entre la divinidad y los hombres: el faraón. La ruptura está, sin embargo, y a la inversa de lo que se ha observado en el comienzo y el cierre del himno, disimulada en la estructura tradicional de la himnodia, como una detención al final de la enumeración de las τιμαί de Zeus. Mientras que cuando quiere resaltar la tradicionalidad de su poema Calímaco utiliza formas novedosas (las dudas en la invocación, el doble saludo y justificación en el pedido), cuando introduce un verdadero cambio lo disfraza en las estructuras tradicionales. Así, mientras que la importancia de preservar el contenido pesa más que la de preservar la forma cuando el contenido es el mismo, cuando el contenido cambia la importancia de preservar las formas se hace fundamental. El poder ritual del himno depende de este equilibrio.

47. Sobre el rol del faraón en la mitología egipcia *cfr.* Stephens (2003:51 y ss.).

Conclusiones

El *Himno a Zeus* exhibe, como se ha señalado, innovaciones formales adecuadas a un nuevo ambiente cultural, pero en un marco de fuerte adhesión a los principios compositivos heredados. Tanto el comienzo, enfatizando al mismo tiempo el poder de Zeus y la necesidad de invocarlo correctamente, como el cierre, enfatizando la naturaleza justificadora del pedido y utilizando un hemistiquio final legado por la tradición, llaman la atención sobre su propia naturaleza. Sin embargo, entre este pedido y el mito, también elaborado sobre elementos arcaicos, se incluye un encomio a Ptolomeo que aparece, a través de la trabazón textual de los versos 84 y 96, como mediador entre el dios y el poeta que lo invoca.

Como se ha señalado en la tercera parte de este trabajo, la idea de que un poeta griego en la Alejandría ptolemaica componiendo en hexámetro un himno a los dioses tradicionales estuviera meramente realizando un ejercicio literario es verdaderamente poco probable. El *Himno a Zeus* revitaliza una tradición ritual que le llega por lo menos desde la época arcaica, respetando al detalle las reglas que ésta incluye. Sin embargo, en el nuevo contexto alejandrino los

esquemas de la tradición son insuficientes: la figura del rey, completamente ausente de la tradición himnódica, se vuelve importante en este nuevo mundo en donde la distancia entre dioses y hombres se ha vuelto al mismo tiempo más larga, porque el faraón aparece como mediador entre ambos, y más corta, porque el propio faraón es el depositario de poderes divinos y una divinidad en sí mismo. Las soluciones que Calímaco ofrece a estos problemas, se ha pretendido mostrar, intentan adecuarse a las reglas compositivas de la tradición del himno en hexámetro.

Recibido: 26/11/2014. Aprobado: 15/12/2014.



Notas

5 Naturalmente, la inversa no es verdadera. Existe una posición alternativa, que propone que los himnos son cantos para alabar a los dioses (esto es, no para pedirles algo), sobre la cual *cfr*. Van den Berg (2001:13-18). Pulleyn (1997:44-47), representante de esta postura, ha objetado a la identificación de los himnos con las plegarias que no todos los himnos de hecho piden algo. Comparto con Furley (2007:118) que esta crítica malentiende la noción amplia de plegaria que las definiciones suponen. Una definición alternativa como "alabanza a los dioses", expuesta en el mencionado texto de Van den Berg, se desentiende del hecho de que, por ejemplo, es impensable que un texto de tres líneas, como el *Himno Homérico* XIII, pueda haber sido considerado en algún momento una "alabanza" a la diosa (nótese que, haya sido o no el texto de hecho cantado alguna vez, el que haya sido incluido en la colección de por sí sugiere que alguien en algún momento lo consideró un himno). Por otro lado, el contraejemplo que ofrece Pulleyn (1997:47) (el único disponible, merece señalarse), el *Himno Homérico a Artemis* (IX), que no tiene un pedido, ni siquiera uno formular, no sólo es excepcional sino que forma parte del grupo de textos dentro de la colección que tienen una transmisión peculiar, especialmente en lo que hace a sus comienzos y finales. En cualquier caso, me parece razonable, como a Race (1982) asumir que todo intento de ganarse el agrado (la χάρις) de un dios es un intento de que el dios dé algo a cambio, incluso si no se expresa de manera manifiesta o específica. *(Viene de página 6.)*

8 En la tradición hexamétrica posterior a Homero (sobre Hesíodo, *cfr. infra*) el rol de los catálogos en la poesía hexamétrica está grandemente extendido (los hay, por ejemplo, en las *Argonáuticas*, tanto de Apolonio como las Órficas y los hay en Nono); a esto hay que sumar el desarrollo en la época helenística de una enorme tradición de catálogos en dístico elegíaco, naturalmente emparentada (probablemente derivada) de la hexamétrica, sobre la cual *cfr.* Cameron (1992). Esto, por otro lado, no es válido sólo en la poesía griega (donde en general los catálogos se leen restrictivamente como imitación de los de *Ilíada*), sino también y especialmente en la latina, donde destaca sobre todo el único texto hexamétrico de Ovidio, el más extenso ejemplo de poesía catalogar conservado, las *Metamorfosis*. Merece señalarse que la hipótesis de que la poesía hexamétrica es originalmente catalogar todavía no ha sido (y probablemente nunca pueda serlo) demostrada. Sin embargo, es un postulado consistente con la evidencia disponible, y por lo tanto un punto de partida posible para el análisis del desarrollo de esa poesía. *(Viene de página 6.)*

40 Como señala Bundy (1972:83 y ss.), es un tópico importante en los epílogos el pedido de disculpas al destinatario por no seguir cantándole: al introducirlo el compositor intenta evitar el disgusto de su receptor y lograr que se cumpla el objetivo de su texto

ISSN (en línea) 2362-4841 / ISSN (impresa) 0325-1721
Anales de Filología Clásica /27 (2014)

(en particular en el caso de los himnos, cuyo objetivo es de hecho pedir algo del destinatario). Sobre el final de este himno el autor señala con acierto (p. 85) que "No hay, por supuesto, alabanza mayor que la confesión de que el alabado está más allá de toda alabanza". No termino de entender la interpretación que lee en estas líneas algún tipo de ironía (***cfr.*** Haslam, 1993:116, Lüddecke 1998:31 y Crespo, 2001-2002:43), mucho menos cuando se justifica con el uso del futuro en la segunda pregunta (cuya justificación no necesita buscarse más allá del ἔσται· nótese que de hecho este futuro está eventualizado con el κεν). Naturalmente, este texto y cualquier otro de cualquier época o lugar se puede leer irónicamente (y en muchos casos así ha sido); precisamente por eso se requiere evidencia clara para afirmar que de hecho un autor está usando la ironía. Por otro lado, es claro (como señalan los tres autores citados) que este procedimiento llama la atención sobre el propio canto. También lo hacen ***Il.*** 1.1 y 2.284-96, pero no creo que haya nadie (más bien, me gustaría pensar que no hay nadie) que afirme que el Catálogo de las Naves está "ironizando" sobre la tradición épica. ***(Viene de página 12.)***

Bibliografía

- Abritta, A. (2010). "Sobre la posibilidad de un análisis coral en ***Ilíada*** 53-305", ***AFC*** 23, 1-62.
- ——— (2012a). "Contribuciones al problema de la unidad del ***Himno Homérico a Apolo***", ***Argos*** 35, 103-124.
- ——— (2012b). "Los himnos de Proclo. Memoria y síntesis de la himnodia antigua", ***Anuario del Centro de Estudios Históricos "Prof. Carlos A. Segretti"*** 12, 63-77.
- Abritta, A.; Torres, D. A. (2013). "Perspectivas corales para una lectura de ***Ilíada***", ***AFC*** 26, 5-18.
- Albert, W. (1988). ***Das mimetische Gedicht in der Antike: Geschichte und Typologie von den Anfängen bis in die augusteische Zeit***. Frankfurt: Athenäum.
- Assman, J. (1997). ***La memoria culturale.*** trad. De Francesco de Angelis, Torino: Giulio Einaudi [1º ed. en alemán 1992].
- Ausfeld, K. (1903). "De Graecorum precationibus quaestionibus", ***Jahrbuch für classische Philologie***, Supplement Band 28, 502-547.
- Barbantani, S. (2009). "Lyric in the Hellenistic period and beyond". En: Budelmann, F. (ed.), ***The Cambridge Companion to Greek Lyric.*** Cambridge: Cambridge University Press, 297-318.
- ——— (2011). "Callimachus on Kings and Kingship". En: Acosta-Hughes, B.; Lehnus, L.; Stephens, S. A. (eds.) ***Brill's Companion to Callimachus.*** Leiden: Brill, 178-201.
- Bremer, J. M. (1981). "Greek Hymns". En: Versnel, H. S. (ed.), ***Faith, Hope and Worship. Aspects of Religious Mentality in the Ancient World.*** Leiden: Brill, 193-215.
- Bundy, E. L. (1972). "The 'Quarrel between Kallimachos and Apollonios' Part I : The Epilogue of Kallimachos's 'Hymn to Apolo'", ***California Studies in Classical Antiquity*** 5, 39-94.
- Cameron, A. (1992). "Genre and Style in Callimachus", ***TAPhA*** 122, 305-312.
- ——— (1995). ***Callimachus and his Critics***. Princeton: Princeton University Press.
- Carey, C. (2009). "Metre and music". En: Budelmann, F. (ed.), ***The Cambridge Companion to Greek Lyric.*** Cambridge: Cambridge University Press, 21-39.
- Càssola. F. (1997). ***Inni Omerici***. Milano: Fondazione Lorenzo Valla. [1º ed. 1975.]
- Clauss, J. J. (1986). "Lies and Allusion: The Addressee and Date of Callimachus' ***Hymn to Zeus***", ***ClAnt*** 5, 155-170.
- Crespo, M. I. (2001-2002). "En el laboratorio de Calímaco: Metaliteratura y ***Mitopóiesis*** en el ***Himno a Zeus***", ***Argos*** 25, 25-44 y ***Argos*** 26, 41-68.
- Cuypers, M. (2004). "The Philosophy of Callimachus' ***Hymn to Zeus***". En: Harder, M. A.; Regtuit, R. F.; Wakker, G. C. (eds.) ***Callimachus II.*** Leuven: Peeters, 95-116.
- David, A. P. (2006). ***The Dance of the Muses. Choral Theory and Ancient Greek Poetics.*** Oxford: Oxford University Press.
- De Hoz, Ma. P. (1998). "Los himnos homéricos cortos y las plegarias cultuales", ***Emerita*** 66, 49-66.
- Depew, M. (2004). "Gender, Power, and Poetics in Callimachus' Book of ***Hymns***". En Harder, M. A.; Regtuit, R. F.; Wakker, G. C. (eds.) ***Callimachus II***. Leuven: Peeters, 117-138.

» Evelyn-White, H. G. (1982). ***Hesiod, The Homeric Hymns and Homerica.*** Cambridge: Harvard University Press.

» Falivene, M. R. (1990). "La mimesi in Callimaco: Inni II, IV, V e VI", ***QUCC*** 36, 103-128.

» Fantuzzi, M. (1993). "Preistoria di un genere letterario: a proposito degli Inni V e VI di Callimaco". En: Pretagostini, R. (ed.), ***Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all' età ellenistica: scriti in onore di Bruno Gentili.*** Vol. 3. Roma: Gruppo editoriale internazionale, 927-946.

» Fantuzzi, M.; Hunter, R. (2004). ***Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry***. Cambridge: Cambridge University Press.

» Faulkner, A. (2011). "Introduction. Modern Scholarship on the ***Homeric Hymns***: foundational Issues". En: Faulkner, A. (ed.) ***The Homeric Hymns. Interpretative Essays***. Oxford: Oxford University Press, 1-28.

» Fuhrer, T. (1988). "A Pindaric Feature in the Poems of Callimachus", ***AJPh*** 109, 53-68.

» Furley, W. D. (2007). "Prayers and Hymns". En: Ogden, D. (ed.), ***A companion to Greek Religion***. Oxford: Blackwell, 117-131.

» ——— (2011). "Homeric and Un-Homeric Hexameter Hymns: A Question of Type". En: Faulkner, A. (ed.), ***The Homeric Hymns. Interpretative Essays.*** Oxford: Oxford University Press, 206-231.

» Furley, W.; Bremer, I. (2001). ***Greek Hymns***, Vol. 1: ***The Texts in Translation***. Tübingen: Mohr Siebeck.

» Harder, A. M. (1992). "Insubstantial Voices: Some Observations on the Hymns of Callimachus", ***CQ*** 42, 384-394.

» Haslam, M. (1993). "Callimachus' ***Hymns***". En: Harder, M. A.; Regtuit, R. F.; Wakker, G. C. (eds.) ***Callimachus***. Groningen: Egbert Forsten, 111-126.

» Hopkinson, N. (1984). "Callimachus' ***Hymn to Zeus***", ***CQ*** 34, 139-148.

» Hunter, R.; Fuhrer, T. (2002). "Imaginary Gods? Poetic theology in the ***Hymns*** of Callimachus", ***Callimaque*** (***Entretiens sur l'antiquité classique*** XLVIII, Vandoeuvres-Geneva) 143-87 [reim. en Hunter, R. (2008). ***On Coming After. Studies in Post-Classical Greek Literature and its Reception.*** Berlin: De Gruyter, 405-433].

» Hutchinson, G. O. (1988). ***Hellenistic Poetry.*** Oxford: Oxford University Press.

» Janko, R. (1981). "The Structure of the Homeric Hymns: A Study in Genre", ***Hermes*** 109, 9-24.

» Köhnken, A. (1981). "Apollo's Retort to Envy's Criticism: (Two Questions of Relevance in Callimachus. Hymn 2, 105ff.)", ***AJPh*** 102, 411-422.

» ——— (1984). "Πηλογόνων ἐλατήρ. Kallimachos, ZeusHymnos V. 3", ***Hermes*** 112, 438-445.

» Lesky, A. (1989). ***Historia de la literatura griega***, (trad. de J. M. Regañón y B. Romero). Madrid: Gredos. [1º ed. en alemán 1963].

» Lüddecke, K. L. G. (1998). "Contextualizing the Voice in Callimachus' 'Hymn to Zeus'", ***MD*** 41, 9-33.

» Morand, A.-F. (2001). ***Études sur les*** Hymnes orphiques. Leiden: Brill.

» Morrison, A. D. (2007). ***The Narrator in Archaic Greek and Hellenistic Poetry.*** Cambridge: Cambridge University Press.

» Pucci, P. (2009). "The Poetry of the ***Theogony***". En: Montanari, F; Rengakos, A.; Tsagalis, C. (eds.), ***Brill's Companion to Hesiod.*** Leiden: Brill, 37-70.

» Pulleyn, S. (1994). "The Power of Names in Classical Religion", ***CQ*** 44, 17-25.

» ——— (1997). ***Prayer in Greek Religion***. Oxford: Oxford University Press.

» Race, W. H. (1982). "Aspects of Rhetoric and Form in Greek Hymns", ***GRBS*** 23, 5-14.

» Rudhardt, J. (1991). "Quelques réflexions sur les hymnes orphiques", ***Recherches et Rencontres*** 3, 263-288.

» Stephens, S. (2003). ***Seeing Double. Intercultural Poetics in Ptolemaic Alexandria.*** Berkeley: University of California Press.

» Torres, D. (2003). "El ***Himno a Apolo*** de Calímaco: Composición ocasional y aspectos del culto", ***Lexis*** 21, 261-277.

» ——— (2007). ***La escatología en la lírica de Píndaro y sus fuentes.*** Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

» Torres-Guerra, J. B. (2002). "Sobre la conclusión de los ***Himnos Homéricos*** y sus circunstancias de ejecución", ***Minerva*** 16, 39-44.

» Van den Berg, R. M. (2001). ***Proclus' Hymns. Essays, Translations, Commentary.*** Leiden: Brill.

» Versnel, H. S. (1981). "Religious Mentality in Ancient Prayer". En: Versnel, H. S. (ed.), ***Faith, Hope and Worship. Aspects of Religious Mentality in the Ancient World.*** Leiden: Brill, 1-64.

» Weber, G. (2011). "Poet and Court". En: Acosta-Hughes, B.; Lehnus, L.; Stephens, S. A. (eds.) ***Brill's Companion to Callimachus.*** Leiden: Brill, 225-245.